

der ein Zielton hervorgeht, Grundlage der Harmonik ist und nicht mehr der einzelne Ton. Bei Rameau dann ist *supposition* das Prinzip von Harmonik schlechthin, und Rameau scheut sich nicht, dafür ein Äquivalent aus dem Bereich der physikalischen Naturgesetze anzugeben: die newtonsche Gravitation. Die Grundtöne der kadenzrelevanten Harmonien sind, so verstanden, Gravitationszentren, auf die sich supponierte Töne hinbewegen.<sup>25</sup> Newtons Begriff des Fludenten wäre für die supponierenden Töne ebenso passend, insofern jene nur Bewegung auf ein Ziel hin konstituieren und insofern nur harmonische Eigenschaften von deren Bewegung benennbar sind, aber nicht harmonische Eigenschaften der statisch und für sich genommenen supponierenden Töne.

2. Wenn der Generalbass als »Fundament«, aber auch als »Wissenschaft« (wie Werckmeister sich ausdrückte) ernst genommen wird, dann sind die Basistöne der bewegten Generalbasslinie nicht mehr das statische Fundament der Harmonik. Vielmehr ist die Basslinie in ihrer Bewegung eine Zustandsbestimmung der gesamten harmonischen Situation. In einem sehr präzisen Sinn ist die Generalbasslinie damit »Wissenschaft«: Sie »weiß«, was über ihr los ist, so wie der Differentialquotient die Eigenschaften dessen »weiß«, von dem er abgeleitet ist. Der fließende Generalbass ist nicht nur Teil des harmonischen Geschehens, sondern zugleich eine in den Satz selbst hineinkomponierte Wahrnehmung des harmonischen Geschehens. Es ist symptomatisch, dass Rameaus am Phänomen der *supposition* entwickelte Funktionstheorie der Harmonik gleichsam als eine Theorie des Intervallgebrauchs zweiter Ordnung auftritt: Sie fahndet nach Konsonanz und Dissonanz nicht mehr an Intervallkonstellationen selbst, sondern an Metaphänomenen wie Harmonie und supponierten Basstönen, die die Dynamik der Primärkonstellation repräsentieren. Genau derselben Denkfigur, nämlich der Untersuchung der mathematischen Eigenschaften von Konstellationen nicht an der Konstellation selbst, sondern an davon abgeleiteten Metakonstellationen, verdankt die Infinitesimalrechnung seit Newton und Leibniz ihren Siegeszug.

Volkhard Wels (Berlin)

## Die Magie des Metrums

### Zur physiologischen Interpretation musikalischer Wirkungen um 1600

Der folgende Beitrag eines Literaturwissenschaftlers beansprucht nicht mehr zu sein als ein erster Hinweis (der en détail zu präzisieren und zu korrigieren sein wird) auf ein bislang von der literatur- und musikwissenschaftlichen Forschung gleichermaßen vernachlässigtes Gebiet, nämlich die frühneuzeitlichen Versuche, die Wirkung von Rhythmus und

25 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, Reprint Rom 1967, bes. S. 73ff.

Metrum, und damit in letzter Instanz auch die Wirkung von Musik und Dichtung überhaupt, physiologisch zu begründen. Paradigmatisch lässt sich dies an der *Poetica* Tommaso Campanellas aufzeigen.<sup>1</sup> Wie repräsentativ das Erklärungsmodell Campanellas ist, kann allerdings erst die weitere Erschließung dieser Thematik zeigen.

Die Poetik Campanellas bildet den vierten Teil seiner *Philosophia rationalis* (1638), innerhalb deren sie auf das Trivium folgt, das heißt auf Grammatik, Dialektik und Rhetorik.<sup>2</sup> Entsprechend dieser Anordnung und dem Titel begreift Campanella das dichterische Vermögen als eine rein technische, rationale Fähigkeit, die genauso wie die Fähigkeiten zu grammatisch korrektem, logisch-argumentativem und rhetorisch gestaltetem Sprechen lehr- und lernbar ist und sich qualitativ nicht von diesen Wissenschaften unterscheidet.

Campanellas Definition der Poetik lautet: »Die Dichtkunst ist die technische Kunstfertigkeit eines sachverständigen Werkmeisters, mit dem Zweck, den Unwilligen oder Unfähigen das Wahre und Gute auf angenehme, leichte und unmerkliche Art einzuflößen.«<sup>3</sup> Deshalb gehört die Dichtung an das Theater, an private Orte und überall dorthin, wo diejenigen sind, die das Wahre und Gute nicht hören wollen. Im Gegensatz dazu steht das logisch-argumentative Sprechen, wie es an den Orten stattfindet, an denen die Zuhörer von sich aus das Wahre suchen – nämlich Schule und Universität – und das rhetorisch gestaltete Sprechen, das sich an den Orten findet, an denen die Zuhörer dem Wahren zumindest geneigt sind, nämlich Kirche und Ratsversammlung.<sup>4</sup>

Zweck der Dichtung ist es also, die Zuhörer so zu täuschen, dass sie, »während sie um des Vergnügens willen oder unter dem Vorwand eines anderen Zweckes zuhören, auf angenehme Art von der heilbringenden Belehrung über das Wahre und Gute emotional angesprochen werden« und durch das Vergnügen dieser Belehrung, gegen die sie sich ansonsten sträuben würden, Folge leisten.<sup>5</sup> Das Entscheidende an dieser Bestimmung der Dichtung

1 Aufgrund des beschränkten Raumes kann ich im Folgenden tatsächlich nur den metrischen Aspekt herausgreifen und muss auf die eigentlich notwendige Einordnung dieses Aspektes in die *Poetica* Campanellas einerseits und in den historischen Kontext andererseits verzichten. Vgl. jetzt die ausführliche Darstellung des Verfassers: »Rationalistische Begründung der Dichtung und Kritik des Enthusiasmus. Die Poetik Campanellas in ihren historischen Bezügen«, in: *Scientia Poetica* 9 (2005), S. 14–38.

2 Eine erste, italienische Fassung war bereits 1596 entstanden. Beide Fassungen wurden kritisch herausgegeben und kommentiert von Luigi Firpo, vgl. Tommaso Campanella, *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, hrsg. von Luigi Firpo, Rom 1944. Ich zitiere nach dieser Ausgabe. Eine Teilausgabe der lateinischen Fassung mit italienischer Übersetzung findet sich in Tommaso Campanella, *Opere*, hrsg. von Luigi Firpo, Mailand 1954, S. 905–1219 und in Tommaso Campanella, *Opere letterarie*, hrsg. von Lina Bolzoni, Turin 1977, S. 457–663. Zu Campanellas Poetik vgl. Lina Bolzoni, »La ›Poetica‹ latina di Tommaso Campanella«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 149 (1972), S. 481–521, Antonio Corsano, »La poetica del Campanella«, in: *Giornale critico della filosofia italiana* 39 (1960), S. 357–372 und Daniel Pickering Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London 1958, S. 203–236. Stellvertretend für die musikwissenschaftliche Dimension verweise ich auf Rainer Bayreuther, »Theorie der musikalischen Affektivität in der Frühen Neuzeit«, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen 2005, S. 69–92.

3 Campanella, *Poetica*, S. 219: »Poëticam esse sapientis architectonici artem instrumentalem ad propinandum iucunde, facile et inadvertenter verum bonumque nolentibus et incapacibus [...]«. Übersetzung hier und im Folgenden vom Verfasser.

4 Vgl. Campanella, *Poetica*, S. 219.

ist demnach das Vergnügen, das *delectare*, wie es mit der horazischen Terminologie heißt, durch das sich das *prodesse*, der didaktische Nutzen, vollzieht.

Das Vergnügen der Dichtung besteht nach Campanella in zweierlei, nämlich im exemplarischen Charakter der Dichtung und in der metrischen Form der Darstellung. ›Exemplarischer Charakter‹ heißt im fachterminologischen, dialektischen Sinne, dass der Gegenstand der Dichtung die logische Form des *exemplum* hat, das heißt einen Schluss von einem Einzelfall auf einen anderen Einzelfall erlaubt. Die Dichtung führt an einem Einzelschicksal vor, wohin dieses oder jenes lasterhafte Verhalten führt, und erlaubt dadurch dem Zuhörer die Schlussfolgerung, dass dieses spezifische lasterhafte Verhalten bei ihm selbst als dem anderen Einzelfall zum selben Erfolg führen wird. Die Dichtung stellt damit die spezifische Ausformung eines argumentativen Verfahrens zu didaktischen Zwecken dar.

Während die abstrakt-begriffliche, moralphilosophische Beweisführung den Zuhörer eventuell langweilen, intellektuell überfordern oder abstoßen würde – und deswegen nur an Orten zu finden sein darf, an denen die Zuhörer der Wahrheitsfindung zumindest geneigt sind, wie Kirche und Ratsversammlung –, erlaubt die exemplarische und metrische Darstellung, dem Zuhörer dasselbe moralisch korrekte Verhalten nahezubringen, ohne ihm eine abstrakte philosophische Erörterung oder eine ermüdende Predigt zuzumuten. Das Vergnügen, das der Zuhörer an der exemplarischen und damit bildlichen und anschaulichen Darstellung in metrischer, das heißt in akustisch unterhaltsamer Form findet, überzeugt ihn auch gegen seinen Willen von der Wahrheit des moralphilosophischen Inhalts. Definierendes Merkmal der Dichtung ist jedoch nicht die exemplarische Form – denn diese teilt die Dichtung mit Dialektik und Rhetorik, die sich ja auch exemplarischer Formen bedienen können –, sondern das Metrum:

Das eigentümliche Merkmal [der Dichtung] jedoch, durch das sie sich von allen übrigen Künsten unterscheidet, ist das Metrum, das die angenehmste Art des Sprechens ist, der Seele eingeboren. Sie reißt diese auf wundersame Art mit sich und affiziert sie mit der Überzeugung, die sie mit sich führt.<sup>6</sup>

Die Dichtung steht damit in engstem Verhältnis zur Musik, von der sie neben dem Metrum auch noch anderes übernehmen kann, wie den Gesang und die instrumentale Begleitung. Im Unterschied zur Dichtung hat die Musik selbst jedoch keinen ›belehrenden Nutzen‹ (*utilitas doctrinalis*), sondern dient nur dazu, die Menschen in die verschiedensten Stimmungen und Gefühle zu versetzen, aus denen heraus sie das tun und lernen, was ihnen die Dichtung vermittelt. Deswegen bedient man sich in der Kirche der Art von Gesang, die zur Frömmigkeit und Hingabe zwingt, im Gefecht dagegen der Pauken und Trompeten, um Zorn, Mut und Hoffnung auf den Sieg zu erregen und von der drohenden Todesgefahr abzulenken, bei Hochzeiten aber der Klänge, die Fröhlichkeit erregen.<sup>7</sup>

5 Ebd.: »[...] ut, dum voluptatis captandae gratia vel alterius negotii praetextu audiunt, veritatis bonitatisque praeceptione salutifera iocunde afficiuntur [...]«

6 Ebd., S. 220: »Proprium tamen, quo a cunctis artificibus differt, metrum habet, qui suavissimus est dicendi modus innatus animae, ipsamque rapiens mirifice, afficiensque sententia, quam secum fert.«

7 Vgl. ebd., S. 221.

Gegen Aristoteles, der glaubt, dass die metrische Form erst erfunden werden musste, ist Campanella der Überzeugung, dass diese Form den Menschen angeboren ist, genauso wie den Vögeln ihr Gesang. Campanella belegt dies unter anderem mit einem Verweis auf die Bauern, die aus mnemotechnischen Gründen wichtige Ereignisse in metrischer Form überliefern, auf Sprichwörter, die aus demselben Grund oft metrische Formen haben und mit einem Verweis auf die neu entdeckten Naturvölker Amerikas, die sich ebenfalls metrischer Formen bedienen. Das Metrum reicht also weit in prähistorische Zeit zurück, aber selbst in historischer Zeit können die Griechen keinen Anspruch auf Originalität erheben, wie es Aristoteles tut, denn das älteste überlieferte Lied ist das des Moses und seiner Schwester nach der Durchquerung des Roten Meeres. Danach kamen die jüdischen Propheten, die sich ebenfalls metrischer Formen bedient haben, und erst von diesen haben die griechischen Dichter ihre Formen übernommen, so dass die ältesten griechischen Dichter als »gleichsam entartete Propheten« (*quasi degeneres prophetas*) gelten können.<sup>8</sup>

Die Definition der Dichtung über die metrische Form macht die Dichtung gleichzeitig zu einem Teil der »natürlichen Magie«, der *magia naturalis*. Im Gegensatz zur dämonischen Magie, deren Macht in der Beschwörung von Dämonen besteht, liegt die natürliche Magie der Dichtung in der »Anwendung natürlicher Ursachen« (*naturalium causarum applicatio*), das heißt darin, »diejenigen, die nicht hören wollen, dazu zu bringen, zuzuhören und diejenigen zu belehren, die wegen ihrer Unerfahrenheit dazu nicht imstande sind oder von der Langeweile abgeschreckt werden«.<sup>9</sup> Entscheidend ist dabei die Tatsache, dass die Dichtung sich durch ihre metrische Form unmittelbar an den Willen des Zuhörers wenden kann und also, im Gegensatz zu ausschließlich logischen und rhetorischen Formen, nicht den Umweg über den Intellekt gehen muss. Dies wiederum erklärt sich auf physiologischer Ebene durch die Affektation der *spiritus animales*:

In uns ist nämlich ein warmer, feiner, beweglicher und klarer *spiritus*, der sich in den Ventrikeln des Gehirns aufhält und sich von dort über die Nerven verteilt, dadurch den ganzen Körper in den Zustand der Empfindung und Bewegung versetzt und die Tätigkeiten der Empfindung, Bewegung und Ernährung ausübt. [...] und weil dieser *spiritus* von beweglicher Natur ist, freut er sich über Bewegung, denn er wird zu der Tätigkeit angeregt, die ihm wesentlich ist, nämlich der Bewegung. So wird er in Schwingung versetzt, vergrößert, gestärkt und von gefährlichem Ruß [wie er durch die Verbrennung der Körpersäfte, insbesondere der schwarze Galle, entsteht] gereinigt. Der Klang nun und der Gesang sind Bewegungen, die durch die Luft, den allgemeinen *spiritus*, zum Trommelfell im Mittelpunkt der Ohren getragen werden, wo der aus dem Gehirn kommende *spiritus* sich von den äußeren Bewegungen erregt fühlt und durch die Bewegungen eben das Bewegliche erkennt.<sup>10</sup>

8 Ebd., S. 262f.

9 Ebd., S. 241: »Poëticae magiae vim esse in attrahendo eos ad audiendum, qui nolunt audire, et in docendo eos, qui ob ruditatem nequeunt aut taedio absterrentur [...]«

10 Ebd., S. 228: »Est quidem in nobis spiritus calidus, subtilis, mobilis, lucidus, habitans in cerebri cavitatibus, inde et per nervos se diffundens, totum corpus sensificans et movens, et opera sensus et motus et nutritionis exercens. [...] cumque iste spiritus sit natura mobilis, gaudet motu, quoniam invitatur ad

Diese letzte Formulierung ist so zu verstehen, dass der *spiritus* die verschiedenen Laute, Stimmen und Klänge der Musikinstrumente voneinander unterscheidet, indem er selbst in eine Bewegung versetzt wird, die der Bewegung dieser Klänge entspricht. Das physiologische Modell, das dieser Vorstellung überhaupt zugrunde liegt, geht auf Galen zurück.<sup>11</sup> Der *spiritus animalis* ist der ›Lebensgeist‹, der nach der medizinischen Theorie der Zeit im Gehirn durch eine Verfeinerung des mit dem Blut transportierten *spiritus vitalis* entsteht. In den Gehirnventrikeln ist der in den Nerven transportierte *spiritus animalis* das Medium, dessen sich die Gedanken und sinnlichen Wahrnehmungen bedienen. Durch die Sinneseindrücke wird der *spiritus animalis* in Schwingungen versetzt und im Gehirn so verteilt und angeordnet, dass Bilder oder Eindrücke der wahrgenommenen Objekte entstehen. Wird ein Bild im Gedächtnis gespeichert, drücken die *spiritus* dieses Bild im hintersten Ventrikel des Gehirns, in dem die *memoria* lokalisiert wurde, wie in Wachs ab, von wo aus es dann vom *intellectus* jederzeit wieder evoziert werden kann, indem die *spiritus* wieder die Form der entsprechenden Wahrnehmung annehmen.

Entscheidende Bedeutung hat der *spiritus animalis* für die Entstehung der Affekte, denn ein Affekt oder Gefühl entsteht, indem die affektauslösende Wahrnehmung vom Gehirn über die *spiritus* zum Herzen als dem Sitz des Gefühls weitergeleitet wird. Das Herz reagiert auf die *spiritus* seinerseits mit einer Bewegung, die über den *spiritus vitalis* auf den Körper übertragen und als emotionale Reaktion (wie zum Beispiel Erröten, Freude oder Flucht) wahrgenommen wird. Der *spiritus* vermittelt die äußere Wahrnehmung als Affekt und Reflex, und genau diese ›Mittlerrolle‹ ist es, die Tönen und Klängen ihre suggestive Wirkung erlaubt: Der Ton, der eine Botschaft transportiert, wird wahrgenommen, affiziert den *spiritus*, dieser überträgt sich auf das Herz, wird zu einer Emotion und kann als solche dann Zustimmung oder Ablehnung der mit dem Klang vermittelten Botschaft hervorrufen.

operationem sui nativam, quae est motus: item ventilatur, amplificatur, roboratur et fuliginibus infestantibus purgatur. Sonus autem et cantus motus sunt, per aerem, spiritum communem, delati in tympanum in centro aurium, ubi spiritus, e cerebro exiens, se agitari ab exterioribus motibus sentit ac proinde per motus ipsa mobilia cognoscit [...].«

11 Stellvertretend zur Spirituslehre verweise ich auf Jürgen Helm, »Die ›spiritus‹ in der medizinischen Tradition und in Melanchthons *Liber de anima*«, in: *Melanchthon und die Naturwissenschaften seiner Zeit*, hrsg. von Günther Frank und Stefan Rhein, Sigmaringen 1998, S. 219–237; Gerhard Klier, *Die drei Geister des Menschen. Die sogenannte Spirituslehre in der Physiologie der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2002; Daniel P. Walker, »Medical ›Spirits‹ and God and the Soul«, in: *Spiritus. IV. Colloquio Internazionale, Roma, 7–9 gennaio 1983*, hrsg. von Marta Fattori und Massimo Bianchi, Rom 1984, S. 223–244. Zum allgemeinen Hintergrund und Kontext vgl. James J. Bono, »Medical Spirits and the Medieval Language of Life«, in: *Traditio* 40 (1984), S. 91–130; Simone de Angelis, »Zur Galen-Rezeption in der Renaissance mit Blick auf die Anthropologie von Juan Luis Vives. Überlegungen zu der Konfiguration einer ›Wissenschaft vom Menschen‹ in der Frühen Neuzeit«, in: *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, hrsg. von Manuel Baumbach, Heidelberg 2000, S. 91–109; Ruth E. Harvey, *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975; Katharine Park, »The Organic Soul«, in: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, hrsg. von Charles B. Schmitt, Cambridge 1988, S. 464–484; Marielene Putscher, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden 1973 und Andrew Wear, »Galen in the Renaissance«, in: *Galen. Problems and Prospects*, hrsg. von Vivian Nutton, London 1981, S. 229–262.

Nach Campanella zerstören zu laute, scharfe und unregelmäßige Klänge, wie sie etwa der Krieg erzeugt, die *spiritus* und werden deshalb als unangenehm empfunden, mäßig laute und melodische Klänge dagegen unterstützen durch die dem Rhythmus und Metrum zugrundeliegende Ordnung den Erhaltungszustand der *spiritus* und werden als angenehm wahrgenommen. Campanella zufolge sind Metrum und Takt geradezu aus der Bewegung der *spiritus*, wie sie sich im Pulsschlag manifestiert, abgeleitet. Aus der unterschiedlichen Qualität der *spiritus* und ihrem jeweiligen Mischungsverhältnis erklärt sich die Tatsache, dass jeder eine andere Art von Musik als schön empfindet und die individuelle Wahrnehmung der Musik von dem jeweils aktuellen Mischungsverhältnis der *spiritus* abhängt. Aus diesem Abhängigkeitsverhältnis erklärt sich für Campanella außerdem die Tatsache, dass Musik sowohl das Verhalten der Menschen beeinflussen wie auch Krankheiten heilen kann.<sup>12</sup>

Wenn es also bei Campanella heißt, dass das Metrum die Kraft hat, den *spiritus animalis* zu erfreuen und dadurch den Geist mit Vergnügen zu affizieren, ist dies in dem skizzierten physiologischen Sinne zu verstehen. Das Metrum oder die Melodie wirkt durch den *spiritus animalis* unmittelbar auf den Gemütszustand des Menschen ein, ohne dass der Intellekt dies beeinflussen könnte. Über den *spiritus* wirkt die Musik auf die Affekte ein und die Affekte auf den Willen des Menschen, ohne dass diese Beeinflussung von Intellekt und *ratio* kontrolliert werden könnte. Der Mensch kann durch Metrum und Melodie unmittelbar zu einer konkreten Handlung oder einer allgemeinen Verhaltensweise gebracht werden, und das ist der Grund, warum die Dichtung und die Musik Teile der *magia naturalis* sind. Durch die Anwendung natürlicher Mittel wird eine natürliche Wirkung hervorgebracht.

Melodie und Metrum bereiten also nicht deswegen Vergnügen, weil sie Nachahmungen sind (wie Campanella gegen Aristoteles: *Poetik* 1447a ff. behauptet), sondern weil sie als Bewegungen den Zustand des *spiritus* erhalten, diese Erhaltung aber als Vergnügen wahrgenommen wird. In diesem Sinne definiert Campanella:

Vergnügen ist die Stimmung, die der Empfindung eines auf uns bezogenen Gutes folgt. Ein Gut ist das, was uns durch irgendeine Erhaltung erhält, und deswegen bringt uns die Nachahmung Vergnügen, denn sie ist der Anfang und die Grundlage der Kunstfertigkeit, durch welche sich das menschliche Geschlecht erhält. [...] Die Melodie aber und das Metrum sind nicht erfreulich, weil sie Nachahmungen sind, wie jener [nämlich Aristoteles] sagt, sondern weil sie unmittelbar den *spiritus* in seinem Wesen und seiner Funktion erhalten, nicht aber weil sie Zeichen oder der Anfang von einem Gut sind, auch nicht akzidentiell.<sup>13</sup>

Gut ist und Vergnügen bereitet, was den Menschen in seinem Zustand erhält, und in der Folge des Kapitels definiert Campanella Schönheit als das Zeichen einer solchen Erhaltung.<sup>14</sup> Dabei sei es nicht das Nachgeahmte, was die Empfindung des Vergnügens auslöst,

12 Vgl. Campanella, *Poetica*, S. 229.

13 Ebd., S. 226: »Voluptatem esse affectionem sequentem sensum boni coniuncti nobis. Bonum esse id, quod nos conservat quacunque conservatione: et imitationem propterea esse voluptuosam, quoniam est artis, qua servatur humanum genus, exordium et constitutio. [...] Melodiam vero ac metrum non esse iocunda quia sunt imitationes, ut ille ait, sed quia spiritum in suo esse et ratione servant immediate, non quia signa aut principium bonorum, nisi per accidens.«

sondern die Qualität der Nachahmung, weshalb auch ein hässlicher Gegenstand in der künstlerischen Nachahmung Vergnügen erzeugen könne.<sup>15</sup> Ein von Michelangelo gemalter Affe sei schöner – und damit »vergnüglicher« – als die schönste Frau, die auf unfähige Weise dargestellt ist, und deswegen sei auch die Hölle Dantes schöner als sein Paradies, denn die Personen, die Dante im »Inferno« beschreibt, sind besser getroffen als die im »Paradiso« dargestellten.<sup>16</sup>

Das Abhängigkeitsverhältnis von *spiritus* und Rhythmus ist auch die Ursache dafür, dass Campanella die Rückführung der menschlichen Musik auf eine ursprüngliche Sphärenharmonie, wie er sie Platon und Pythagoras zuschreibt, strikt ablehnt. Wie die Ziegen Ginster fressen und keinen Honig mögen und also nicht jedem alles gleichermaßen bitter und süß ist, so sei auch die Musik der Sphären und der Engel, wenn es sie gibt, von einer gänzlich anderen Art und bestehe aus anderen Konsonanzen als die menschliche Musik. Die Magie, die Musik und Dichtung ausüben könne, bestehe nicht in einer Angleichung an die Sphärenharmonie, sondern beruhe ganz schlicht auf dem Vergnügen, das aus Metrum und Rhythmus entspringt, das heißt aus der Angleichung von *spiritus* und Rhythmus:<sup>17</sup>

Deswegen ist es offensichtlich, dass das Metrum Freude bereitet, weil es den *spiritus* nach seinem Rhythmus bewegt. Dies aber tut es nicht, weil es äußerliche Dinge nachahmt – das tut es nur akzidentiell –, sondern weil der *spiritus* selbst den Rhythmus nachahmt und ihn bewahrt. Denn das Ähnliche wird von Ähnlichem bewahrt. In diesem Vergnügen verbirgt der Dichter, wie in einem Köder, seine Sachkenntnis [*sapientia*], die gleichsam den Haken darstellt, mit dem er die Seelen einfängt, die sich gegen die Tugend sträuben.<sup>18</sup>

Ich möchte diesen Beitrag nicht schließen, ohne einen kurzen Hinweis auf den wahrscheinlichen Kontext der Spiritus-Theorie Campanellas gegeben zu haben. Offensichtlich ist diese »naturalistische«, physiologische Erklärung der metrischen Wirkung gegen jeden metaphysischen, das heißt im Sinne des Wortes jeden über die unmittelbare physische Wirkung hinausgehenden Anspruch gerichtet. Campanellas Polemik gegen die Rückführung der weltlichen Musik auf eine Sphärenharmonie zeigt, wer der ungenannte Gegner ist. Der italienische Neuplatonismus hatte im Gefolge von Marsilio Ficino der Dichtung (die bei Ficino immer gesungene ist) den Rang einer göttlichen Offenbarung zuerkannt und dies in erster Linie mit der göttlichen Inspiration dieser Dichtung begründet. Dabei war es für Ficino unter anderem die Nachahmung der Sphärenharmonie, das heißt die Angleichung der menschlichen an die himmlische Musik, durch die der Dichter-Sänger in einem Enthusiasmus göttlich entrückt wurde.

14 Vgl. ebd., S. 226: »Quae vero habent sensum conservationis sicuti in signo, dicuntur pulcra [...].«

15 Zu diesem Argument vgl. Aristoteles, *Poetik* 1448b.

16 Vgl. ebd., S. 227.

17 Vgl. ebd., S. 229f.

18 Ebd., S. 230: »Quas ob res liquet metrum delectationem habere, quoniam spiritum ad sui mensuram movet, non quia imitatur res exteriores, nisi per accidens, sed quia ipsius spiritus mensuram imitatur et servat: simile enim a simili servatur. Sub hac voluptate, tanquam sub esca, abscondit poeta sapientiam, quasi hamum, quo capit renitentes virtutibus animos.«

Ein weiterer, von Campanella an anderer Stelle explizit genannter Gegner ist die Naturphilosophie paduanischer Prägung, wie sie insbesondere auf Pietro Pomponazzis Abhandlung *De naturalium effectuum causis sive de incantationibus* (1520) zurückgeht. Pomponazzi hatte in dieser Abhandlung zumindest die Möglichkeit eröffnet, scheinbar übernatürliche Phänomene – wie zum Beispiel die »magische« Wirkung des Metrums – natürlich zu erklären, das heißt auf natürliche, naturphilosophische Ursachen zurückzuführen. Campanella bedient sich mit der Spiritus-Theorie eines Erklärungsmodells, das in dieser Tendenz liegt. Ich würde sogar vermuten, dass Girolamo Cardano oder Bernardino Telesio, die in unterschiedlicher Form Pomponazzis Intentionen fortführen, die unmittelbare Quelle von Campanellas Spiritus-Theorie darstellen könnten.

Während es aber zumindest in der Fluchtlinie des naturphilosophischen Erklärungsmodells liegt, jede Art von übernatürlichen Erscheinungen zu leugnen und damit die Grundlage der Religion in Frage zu stellen, ist Campanella bemüht, diesen Konsequenzen des naturphilosophischen Erklärungsmodells ihre Spitze zu nehmen, indem er der Dichtung und Musik von vornherein jeden metaphysischen Anspruch bestreitet und zwischen weltlicher Künstausbübung, die rein didaktischen Zwecken dient, und religiöser, prophetischer Inspiration einen scharfen Trennstrich zieht. Metrum und Musik sind weltliche, natürlich zu erklärende Phänomene, eine Sphärenharmonie ist, wenn es sie gibt, jenseits allen menschlichen Fassungsvermögens. Man kann sie weder nachahmen noch sich ihr durch dämonische oder natürliche Magie annähern. Campanellas rationalistische Bestimmung der Dichtung stünde auf diese Weise zwischen der neuplatonischen, metaphysischen Bestimmung auf der einen und der naturphilosophischen, religionskritischen Bestimmung der Dichtung auf der anderen Seite.

Karsten Mackensen (Berlin)

## Zum Ort musikalischer Wirkungen in enzyklopädischen Wissensordnungen der frühen Neuzeit

Im Jahr 1713 verbindet sich im *Neu-Eröffneten Orchestre* des Hamburger Komponisten und Musiktheoretikers Johann Mattheson die Forderung nach einer reformierten Grundlegung der Musik schlechthin mit einer polemischen Abwertung des jesuitischen Universalgelehrten Athanasius Kircher als Inbegriff älterer, überholter Musikauffassung. Die Lektüre der *Musurgia universalis* lasse befürchten, durch die »grausamen terminos artis [würde] ein Geist beschworen/und in der Meynung/es würde im Agrippa, oder einem andern berühmten Zauber=Autore, ein andächtiges Capitel verlesen/ zur Bezeugung seiner Willfährigkeit erschienen seyn«.<sup>1</sup> Diese Polemik enthält eine doppelte, beinahe wider-